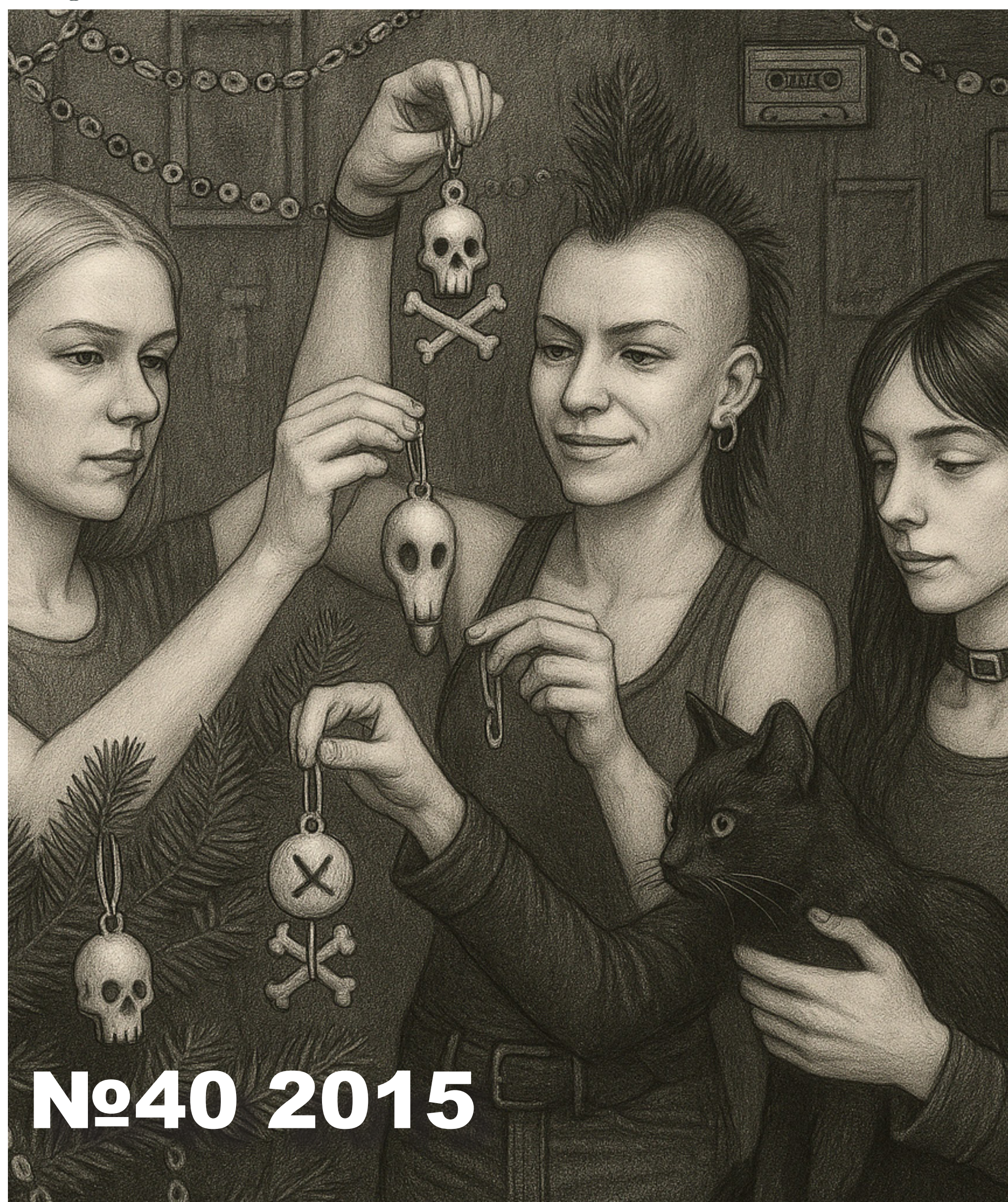
ФОНТАРД

... ДРУЗЯМ ТА ЗНАЙОМИМ



№40 2015

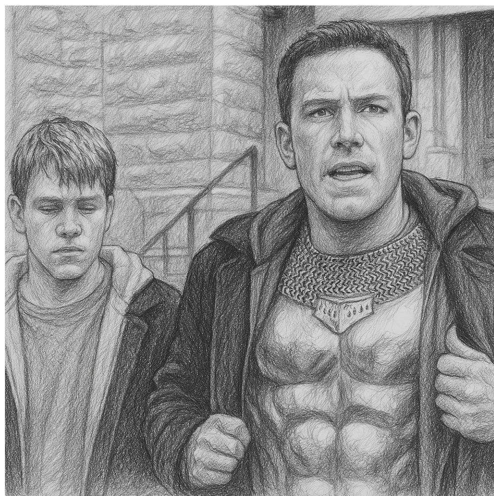
Коли зима підходить ближче, ми завжди починаємо збирати дрібниці. Стару касету, обривок листа, клаптик тканини з символом, що ще пахне концертом. Ми виносимо з шаф ялинки, а з пам'яті — голоси. Пам'ятаємо ті ночі, коли з динаміків ліз шум, а з кухні — пар. Ті дні, коли друзі залишались на ніч, бо трамвай уже не ходив. І ту саму коробку з іграшками, в якій поруч лежали кульки й плівка від касети.

Цей номер — не про підсумки. І не про надії. Це номер, зроблений у тиші між словами, у перерві між піснями, у вечорі, який трошки затягнувся. Тут є фільми, які варто подивитись не для сенсу, а для відчуття. Мультфільми, які кричать замість нас. Смерть, яка кладе подарунки. І герої, які не вибачаються, коли сміються.

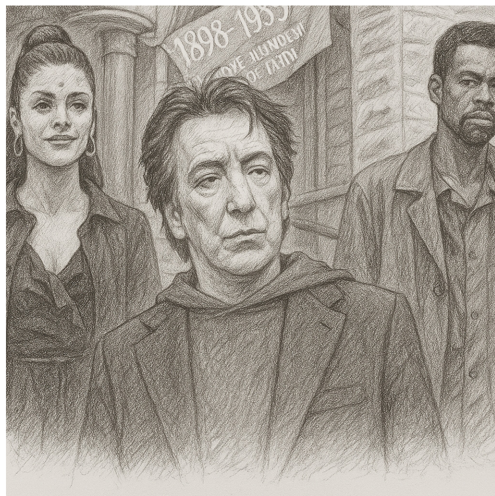
Сороковий випуск — це ніби лист, який ти не планував писати. Але чомусь усе одно написав. Можливо, тому що ми ще тут. Тому що хтось іще читає. І тому що фензін — це теж подарунок. Не блискучий. Не куплений. Зроблений. Для тебе.

Кевін Сміт — це не лише один із найвідоміших незалежних кінематографістів, а й культова фігура для покоління, яке виросло на панк-культурі 90-х. Його всесвіт, відомий як View Askewniverse, охоплює цілу низку фільмів, у центрі яких знаходяться двоє героїв: Джей і Молчаливий Боб. Ці персонажі стали символами протистояння соціальним нормам, уособлюючи бунт і відмову від гламурної культури Голлівуду. Протягом більше ніж двох десятиліть, від першого фільму Clerks до Jay and Silent Bob Strike Back, Сміт створював унікальну кінематографічну реальність, в якій його герої проходять через абсурдні ситуації, вирішуючи питання про мораль, комерціалізацію і власну ідентичність.

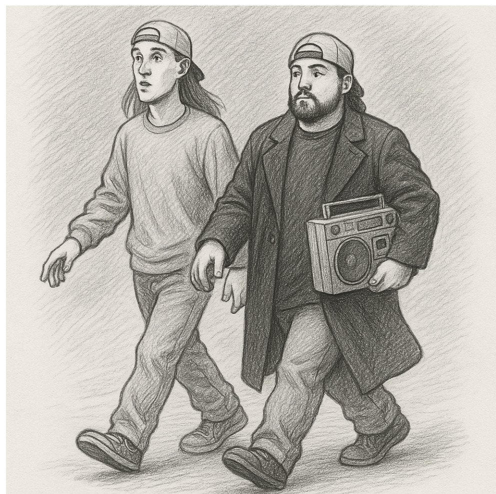
Ідея про Джей і Боба виникла у Сміта під час роботи над Clerks (1994), де ці два персонажі з'являються як контркультурні символи. Вони — не просто кумедні хлопці, що викликають сміх своїми вульгарними жартами і абсурдними діалогами. Джей і Боб, як і всі інші герої Сміта, не дотримуються жодних суспільних норм і з усією зневагою ставляться до правил, нав'язаних суспільством. Їхня робота у магазині і невгамовна



критика поп-культури відображають дух покоління X, що не знаходить місця в жорсткому і корумпованому світі дорослих. Clerks став миттєвою класикою незалежного кіно, зібравши більше трьох мільйонів доларів при бюджеті всього 27 тисяч. Це був фільм, який відображав не тільки побутові проблеми молодих людей, а й повстання проти комерційних стандартів.



Наступний фільм Сміта, Mallrats (1995), хоч і не отримав такого ж комерційного успіху, став важливою частиною всесвіту Сміта. Це продовження світу Джея і Боба, де вони знову виступають в якості своєрідних "антигероїв", що потрапляють у нові абсурдні ситуації. В Mallrats Джей і Боб більше схожі на філософів, що намагаються зрозуміти місце культури і своїх дій у сучасному світі. Вони не є активними учасниками основного сюжету, але надають фільму свій характерний колорит і знову намагаються втілити дух панк-культури через своє ставлення до матеріалізму і популярної культури.



Протягом кількох наступних років, Кевін Сміт продовжував розвивати своїх персонажів і всесвіт. Chasing Amy (1997) став важливим кроком у розвитку персонажів, зокрема Джея і Боба. Цей фільм відрізняється від попередніх своїми глибшими темами — питаннями сексуальності,

ідентичності та любові. Хоча Джей і Боб тут не є головними персонажами, вони все ж залишають свій слід у цьому інтелектуальному романтичному фільмі. Саме у цьому фільмі Сміт вперше демонструє зрілість у своїй роботі, знімаючи фільм, що порушує питання моральних дилем і людських взаємин без традиційної комедії і жартів.

Незважаючи на еволюцію своїх героїв, Кевін Сміт не відходить від традиційних тем, які роблять його фільми унікальними. У Dogma (1999), релігійній сатирі, Сміт знову вводить Джей і Боба як контркультурних героїв, цього разу втручаючись у релігійні канони і структури. Фільм

розповідає про двох падших ангелів, Бартлбі і Локі, які намагаються повернутися на Небеса, наражаючи світ на небезпеку. Хоча цей фільм має більше соціальної і релігійної критики, Джей і Боб знову виступають як своєрідні уособлення бунтарства і свободи від будь-яких релігійних чи соціальних обмежень. Це фільм, який висміює святість, а Джей і Боб у ньому стають символами анархії і безмежної свободи.

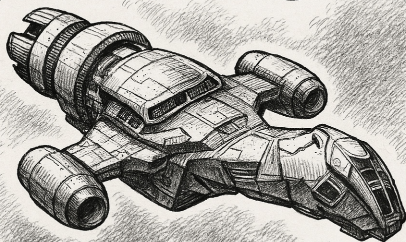
Культовий статус Джея і Боба досягає своєї кульмінації в Jay and Silent Bob Strike Back (2001). Це фільм, який є своєрідною кульмінацією всієї "смітівської вселеної". У цьому фільмі Джей і Боб вирушають у подорож,

щоб завадити Голлівуду екранізувати популярний комікс Bluntman and Chronic, який заснований на їхніх персонажах. Цей фільм обігрує ідею самопародії, де герої Сміта стають частиною медіа-світу, який вони так часто висміюють. Сміт віддає данину не тільки панк-культурі, а й самим собі, дозволяючи своїм героям стати частиною комерційної індустрії, яку вони колись зневажали.

І лише через 12 років після першого Clerks, Сміт повертається до своїх початків з Clerks II (2006). У цьому фільмі Джей і Боб вже не молоді й не такі безтурботні, як раніше, але вони все ще намагаються знайти своє місце в світі, де комерція та капіталізм вже мають велику роль. Фільм порушує питання старіння і змін у житті, а також відображає еволюцію не тільки самих персонажів, а й самої культурної атмосфери, яку вони уособлюють.

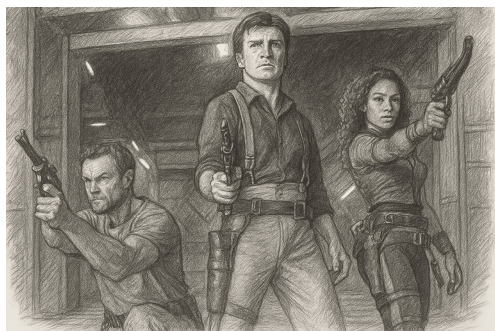
Всесвіт Кевіна Сміта — це не просто комедії чи саги про неформалів. Це культова література, що висвітлює питання ідентичності, бунту і боротьби з системою через абсурд і гумор. Від Clerks до Jay and Silent Bob Strike Back, Джей і Боб стали не тільки персонажами комедії, але й іконами для поколінь, що зрозуміли — не важливо, скільки грошей ти заробляєш чи як виглядаєш. Важливо бути собою, навіть якщо це означає боротися з усіма навколо.

У кінці 2015 року, їхній вплив на культуру і кіно ще не згас. Джей і Боб залишаються одними з найпопулярніших персонажів Кевіна Сміта,



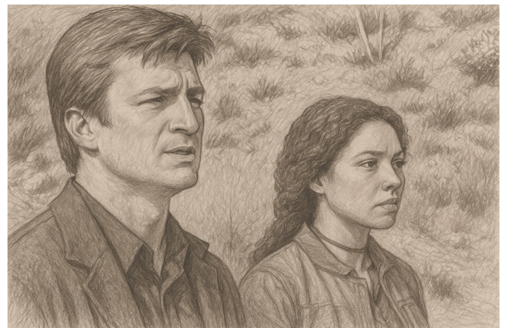
У світі телебачення є чимало прикладів несправедливих рішень, але історія серіалу «Світляк» (Firefly) — одна з найвідоміших і найболючіших. У 2002 році Джосс Відон, вже відомий завдяки успіху «Баффі» та «Ангела», представив щось зовсім інше: науково-фантастичний вестерн, у якому корабель класу «Пожежник» мандрує через галактичні окраїни, а його екіпаж — збіговисько контрабандистів, ветеранів війни, злочинців і святих — намагається вижити у всесвіті, що схожий на майбутнє після поразки ідеалів. Замість глянцевого футуризму, до якого звик глядач після «Зоряного шляху» або «Зоряних воєн», «Світляк» пропонував брудний, запилений космос із ледь живими колоніями, де капелюхи ковбоїв виглядали так само органічно, як і мова мандарин у лайці. Ідея поєднати естетику дикого заходу з міжзоряними перельотами здавалася божевільною. Але у цьому й була її сила.

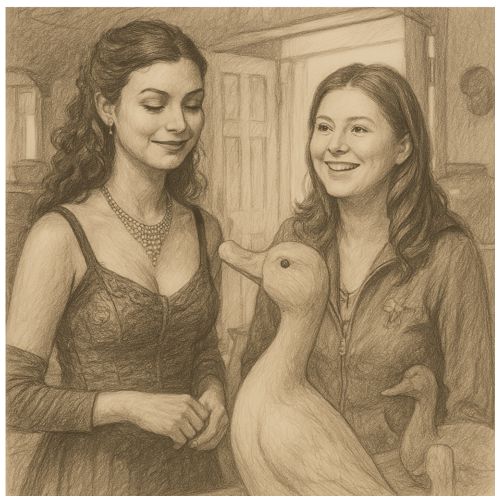
Серіал почався на каналі Fox з великою надією, але від самого початку щось пішло не так. Епізоди транслювалися не в тому порядку, в якому були задумані; пілотну серію замінили іншим вступом, зламавши ритм і структуру; маркетинг не зміг донести до глядача, чим саме є цей проєкт. І попри віддану базу шанувальників, які одразу відчули, що перед ними щось унікальне, «Світляк» закрили після 11 епізодів із 14 знятих. Але історія не закінчилася.



На відміну від більшості скасованих шоу, «Світляк» не зник. Він вижив, розрісся і трансформувався — насамперед завдяки фанатській спільноті, яка не змирилась із рішенням телеканалу. Люди створювали петиції, писали листи, організовували фан-збори та навіть орендували рекламні щити. Це не була просто ностальгія за хорошим серіалом — це був справжній рух опору проти логіки рейтингових систем. Для багатьох шанувальників це був перший серіал, який вони не просто дивилися — а захищали. Історія капітана Мелколма Рейнольдса та його екіпажу стала особистою.

Ця хвиля відданості врешті принесла результати. У 2005 році, через три роки після скасування серіалу, Джосс Відон отримав можливість завершити свою історію на великому екрані. Так з'явилася «Місія: Сереніті» — повнометражний фільм, який одночасно виконував функцію кульмінації, спокути й останнього пострілу. Бюджет фільму був відносно скромним, але цього вистачило, щоб втілити на екрані історію з усією силою кінематографа. «Сереніті» не намагався бути просто продовженням серіалу — це була завершальна арка, яка дала відповіді на запитання, порушені у телеверсії, і



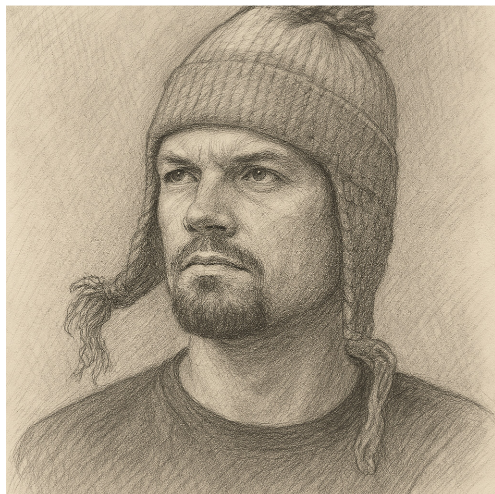


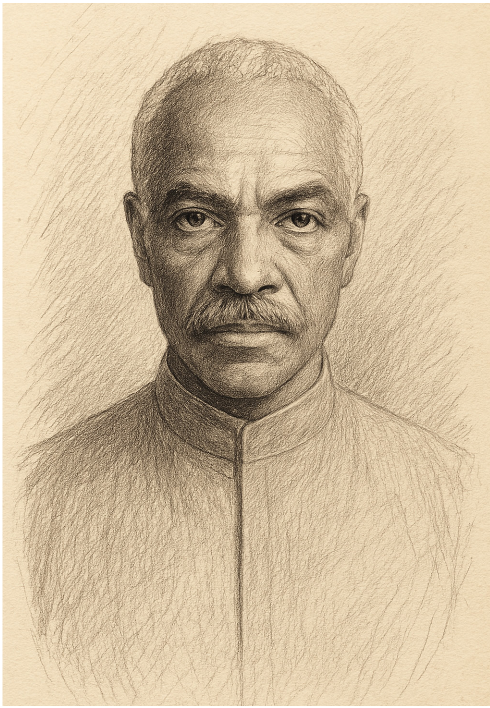
водночас залишила простір для мрій.

Сюжет фільму зосереджується навколо таємниці Рівер Там — дівчини, що пережила експерименти Альянсу і зберігає страшну правду про одну з найбільших трагедій світу. У фільмі нарешті відкривається секрет Рівер, і, як часто буває у творчості Відона, за розвагою стоїть глибока етична дилема: чи має уряд право маніпулювати людьми задля миру? Що таке бунт, коли світ уже програв? Чи варта свобода того, щоб за неї вмирати? І хоча «Сереніті» не стала касовим хітом, її значення важко переоцінити: це рідкісний приклад ситуації, коли голос фанатів змінив реальність.

З формального погляду, «Світляк» був експериментом, який об'єднав кілька шарів культури: ковбойські епоси, постколоніальні наративи, анархічну фантастику, азіатську мову і мікробюджетну естетику. Але поза формою — це була історія про родину. Не ту, в якій вас народили, а ту, яку ви обираєте. Мел, Зої, Вош, Кейлі, Джейн, Інара, Бук, Саймон і Рівер — це не просто команда. Це корабель людей, що тримаються разом не тому, що так треба, а тому, що без цього вони розпадуться. І саме в цьому криється той самий «вогонь», який не згас навіть після скасування серіалу.

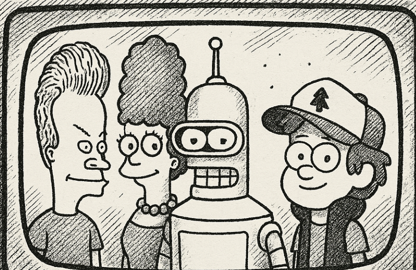
На межі 2015 року





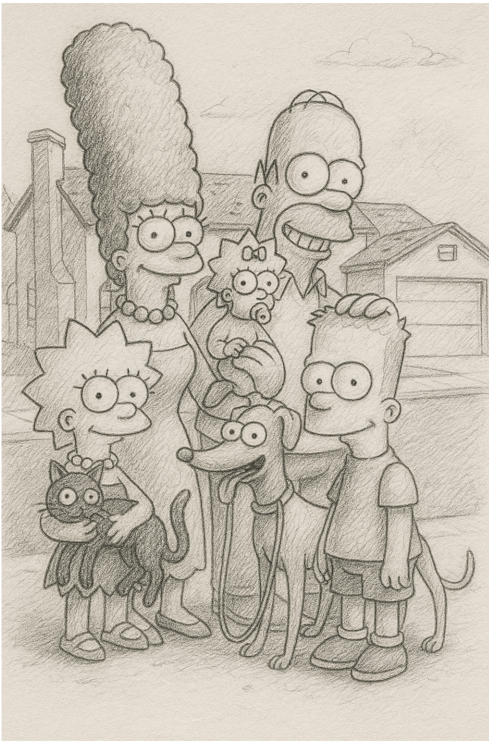
Усе це — результат взаємної любові між творцем і глядачами. Джосс Відон створив всесвіт, у якому людяність — це найголовніше, навіть якщо ти контрабандист чи вбивця. А глядачі відповіли на це розумінням, підтримкою і впертістю. Вони не дали згаснути тому, що для інших було лише шоу, а для них — домом. У світі, де стільки втрачається у шумі, саме «Світляк» навчив: тримайся курсу, навіть якщо летиш у порожнечу. І ніколи, за жодних обставин, не припиняй боротися за свою команду.

фанатська спільнота «Світляка» залишається живою. У багатьох країнах тривають фан-конвенції, шанувальники організовують перегляди серій, створюють фанфіки, косплеї та комікси. «Світляк» став не просто недожитим телепроєктом — він став символом надії на те, що навіть у безжальному світі масового телебачення ще можна знайти куточок для справжніх історій. А «Сереніті» — не просто фінал, а доказ того, що іноді можна дістатися фінішу не завдяки, а всупереч.



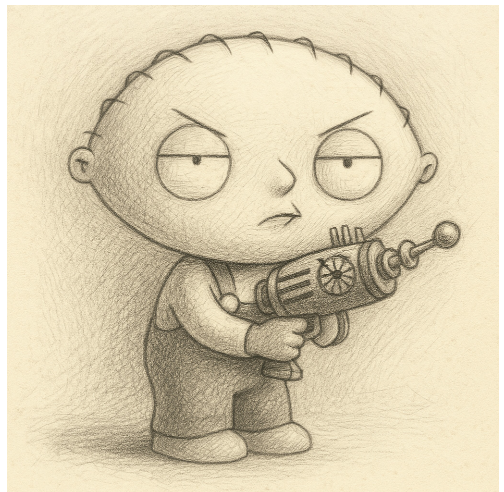
Популярність анімаційних серіалів, що виникли у різні періоди телебачення, зумовила не лише появу нової форми масової культури, а й формування стабільного прошарку глядачів, які ідентифікували себе через них. Мультфільми, що колись вважались виключно дитячими продуктами, поступово почали виконувати функцію сатиричних інструментів для дорослої аудиторії, і стали частиною публічного коментування соціальних змін, політики, родини та етики.

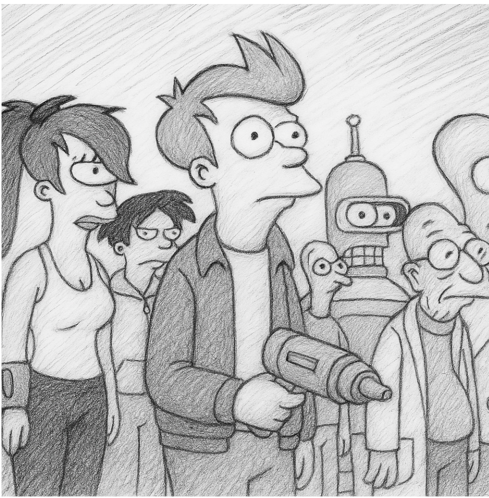
«Beavis and Butt-Head» з’явилися на тлі зростання інтересу до маргінальних молодіжних культур. Двоє напіванальфабетних підлітків, що живуть телевізором, фастфудом і музичними відео, стали зручною алегорією покоління, якому не запропонували чітких моделей майбутнього. Персонажі не розвиваються, не навчаються і не змінюються. Їхній безкінечний сміх, зацикленість на сексуальних образах і повна відсутність емпатії стали предметом як критики, так і фетишизації. Автор серіалу, Майк Джадж, створив не сатиру, а злісний портрет інформаційного споживача, нездатного розпізнати сенси в середовищі, де всі слова втратили вагу. Мультсеріал використовувався MTV як



маркер «альтернативності», але водночас знецінював саму ідею альтернативи.

Інший довгожитель — «The Simpsons» — вийшов за межі жанру ще в перші роки існування. Сатиричне зображення американської родини, де батько — ледар і простак, мати — побутовий аналітик, а діти репрезентують типологію протесту, стало універсальним шаблоном для подальших подібних проєктів. Незважаючи на гумористичний тон, серіал працює як індекс часу: змінюються президенти, новини, меми, але Сімпсони залишаються незмінним лінзовим фільтром через який глядач звикає дивитись на дійсність. Його багаторівнева структура дозволяє сприймати серіал як родинну комедію, політичну сатиру або культурологічний дайджест — залежно від рівня підготовки глядача. Образи Гомера, Барта, Ліси стали впізнаваними в масовій культурі до рівня релігійних іконок, і були повністю адаптовані до будь-якого типу маркетингу. При цьому сам серіал продовжував демонструвати руйнацію сімейних цінностей, абсурдність влади і марність освіти, не змінюючи ані





тональності, ані підходу.

«Family Guy» пішов далі, використавши ті самі механізми, але посиливши їх до межі гротеску. Тут вже немає навіть видимості логічного світоустрою: сюжет побудований як послідовність жартів, що не вимагають лінійності. Герої функціонують як носії функцій — батько як тупість, пес як філософія, немовля як злість. Весь світ «Сімейки Гріффінів» існує в режимі автоматичного скетчу, де будь-яка сцена може перетворитися на пародію, спогад або видіння. Це створює ефект безглуздого телебачення, в якому глядач не очікує сенсу, а лише дози роздратування. При цьому серіал постійно імітує соціальну відповідальність, вставляючи сцени псевдокритики расизму, гомофобії або політичної пропаганди. Насправді ж він лишає глядача наодинці з іронічною депресією.

«Futurama» формально виглядає як наукова фантастика, але по суті — це гуманістичний проєкт, що моделює майбутнє, засноване на прорахунках минулого. Тут немає героїзму, як у класичній фантастиці. Замість цього — некомпетентність, непорозуміння, неефективність. Екіпаж «Planet Express» — це компанія ізольованих особистостей, кожна з яких нездатна до повноцінної взаємодії. Серіал досліджує технофутуризм з позиції розчарування: технології не полегшують життя, а лише ускладнюють хаос. При цьому «Футурама» зберігає рівень рефлексії, що не характерний для комедійного формату. Деякі епізоди, зокрема ті, що стосуються пам’яті, втрати або самотності, працюють як автономні драматичні твори. Візуальний стиль та естетика серіалу стали основою для

подальших експериментів з анімацією у науковій фантастиці.

«Gravity Falls» — наймолодший з цього переліку, але його вплив встиг стати відчутним. Формально — це серіал для підлітків, що поєднує детектив і містику. Фактично — це закодована інструкція з критичного мислення. Всі події серіалу містять другий і третій шари: шифри, символи, алюзії. Головні герої — брат і сестра — постійно стикаються з ситуаціями, де очевидна відповідь — хибна. Візуальна простота поєднується зі складними наративними ходами. Автор серіалу свідомо використовує естетику 80-х і 90-х, створюючи атмосферу знайомства з артефактами втраченого часу. Мотивація більшості персонажів базується на пошуку знання,

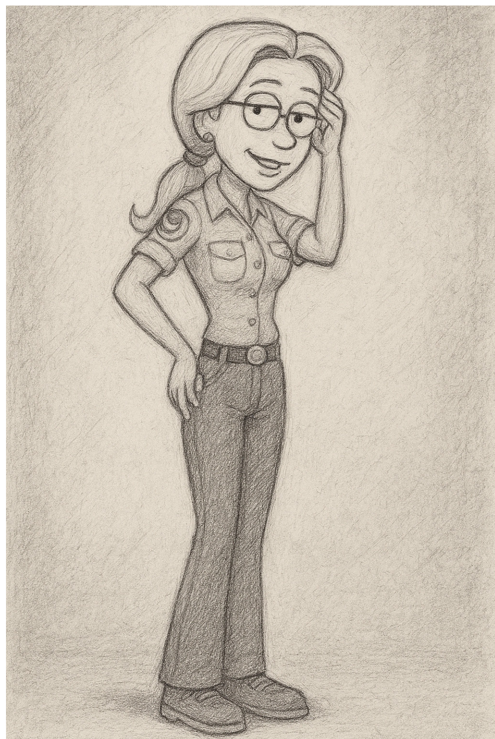
але не в академічному сенсі, а як самостійного досвіду. Серіал вимагає від глядача участі, уважності, підозри.

Вплив цих анімаційних проєктів на неформальне середовище не був прямим, але системним. Вони створили естетичний фон, на якому виростали покоління. Глядачі цих серіалів отримали спрощену, але концентровану картину світу — зневіру в інститутах, недовіру до авторитетів, симпатію до аутсайдерів. Візуальна мова цих творів — від скетчу до піксельної деталізації — формувала нові стандарти іронії, жарту, цитування. Саундтреки, голоси, заставки перетворювались на частину субкультурного ландшафту. У символах персонажів — чи то оранжеві шапки, чи зелені прибульці — вчитувались нові типи ідентичності. Ці серіали стали джерелом для фан-арту, фанфіків, музичних референсів. Вони не стверджували жодної ідеї, але навчили не вірити жодній з нав'язаних. І саме це зробило їх частиною культурної пам'яті неформального середовища.

МУЛЬТИКИ, ЯКІ НЕ ПЕРЕПРОШУЮТЬ

Не подумайте, що ми забули про «Бриклберрі» та «Південний парк». Навпаки — саме ці два серіали ми навмисно винесли за межі попереднього огляду. Причина проста: обидва проєкти працюють в іншому температурному режимі. Якщо попередня добірка функціонувала як культурний барометр із затишною іронією та естетикою покоління, що дорослішає разом із екранами, то ці двоє — як вибуховий клапан перенасиченого суспільства. Вони не намагаються сподобатись, вони вивертають зсередини. І саме тому потребують окремої зони.

«Brickleberry» — анімаційний проєкт про працівників національного парку, який тримається на межі самознищення. Фактично, це симулякр ситкому, де немає нічого «національного» і ще менше — «природного». Усі герої — токсичні, порушені, нездатні до співчуття або росту. Пес-озвучувач, який п’є, вживає наркотики і принижує всіх довкола, — лише верхівка цієї конструкції. Бриклберрі — не про ліс. Це інституційна модель: безпорадні чиновники, маргінальні працівники, системна дискримінація, гіперсексуальність, расизм, інфантильність. Все



перебільшено до межі, але саме в цьому перебільшенні і проявляється принцип сатири — не показати правду, а дати її у вигляді, який вже не можна переварити. Серіал не дає простору для емпатії, він натомість стимулює відторгнення. Це антикомедія про абсурд існування в межах організації, яка давно втратила функцію, але зберігає структуру.

«South Park» — інший вимір. Він старший, масштабніший і набагато точніший. Починавшись як примітивна історія про школярів, які поводяться як дорослі, серіал поступово перетворився на політичний, медіа та соціальний щоденник. Автори — Трей Паркер і Метт Стоун — не просто коментують події, вони моделюють наслідки, перевіряють реакції, грають із табу. У цьому серіалі немає сакрального. Релігія, війна, сексуальність, хвороби, смерть, капіталізм, расизм, освіта — все є предметом осміяння. Причому осміяння тотального, без страху і без спроб «виправити» когось. Стиль малюнку — навмисне примітивний, ніби створений дітьми, — ще більше підсилює ефект розриву: глядач чує дорослий, складний, жорсткий текст, поданий з дитячою інтонацією. Це не дисонанс — це і є суть південнопаркової оптики. Вони не знущаються з суспільства — вони констатують, що воно давно стало полем неконтрольованих медіа-сенсів.

Уплив обох серіалів на неформальне середовище складний. «Бриклберрі» не породжує фан-базу у звичному сенсі. Його переглядають як радикальну форму знецінення всіх сенсів. Це сатиричний ескапізм у бік беззмістовності. Але саме

таке ставлення знаходить відгук у частині аудиторії, яка втомилась від пояснень і моралі. Натомість «South Park» перетворився на цілком окрему форму культури. Його фразеологія, логіка жарту, персонажі — стали частиною лексикону. У субкультурному середовищі він виконує роль інтелектуального тренажера: як багато ти розумієш? Чи відчуваєш ти межу жарту? Чи можеш сміятись із себе? Для багатьох «Південний парк» — перша точка дотику з ідеями антиавторитаризму, медіакритики та контрнаративу. Він показує, що не буває «правильного» дискурсу — є лише чесна реакція. І ця чесність іноді жорсткіша за будь-яку ідеологію.

Ці два проєкти не є вчителями або гідами. Вони — як вуличні графіті: грубі, миттєві, спірні, але надто впізнавані, щоб ігнорувати. Вони не надають відповіді, але змушують озвучити питання. І саме це робить їх важливою частиною культури, яка говорить не так, як заведено.

САНТА ХРЯКУС ТА ІНШІ

Світ, у якому магія — це не казка, а форма адміністративної звітності. Де смерть має ім'я, голос і кінське копито. Де замість Санти — Хрякус, а замість наївного добра — саркастична іронія про його відсутність. Саме таким постає Плаский Світ Террі Пратчетта у своїх екранізаціях, і саме таким він показує себе у фільмі «Санта Хрякус» — одній із найвлучніших і найноворічніших історій, знятих за межами звичної казкової рамки.

У центрі сюжету — Смерть. Буквально. Той самий, з косою і темною мантією, який вирішує взяти на себе роль міфічного дарувальника подарунків,

коли справжній Санта зникає за дивних обставин. Це не перетворення Смерті на позитивного персонажа — це демонстрація того, що функція, навіть у міфології, не вимагає емоцій. Хтось має класти подарунки в шкарпетки? Добре. Це зробить той, хто завжди виконує свою роботу. Навіть якщо він є втіленням кінця всього живого.

Екранізація вийшла у 2006 році як телевізійний фільм від Sky One. У головній ролі — Смерті — виступив Ієн Річардсон, а його онучку Сьюзан втілила Мішель Докері. Саме персонаж Сьюзан є важливим вузлом усієї історії: вона працює вихователькою в школі, але водночас зберігає

спогади про інший, магічний рівень реальності. Через неї Пратчетт демонструє роздвоєність сучасної людини — прагнення до логіки й контролю в суспільстві, де правлять страх, віра і ритуали. Фільм ставить просте питання: чи можуть казки працювати без віри? І якщо ні — хто має право їх підтримувати?

«Санта Хрякус» — це не фентезі в класичному сенсі. Тут немає епічних баталій, не буде звитяг чи масштабних пригод. Є щільний, насичений сенсами світ, у якому навіть ілюзії підпорядковуються законам іронії. У сценах із Магічним Університетом, з бюрократами-чаклунами, глядач стикається не з магією, а з бюрократизованою формою невіри. Саме це і створює той специфічний «пратчеттівський» настрій, що не схожий ні на що інше.

Інші екранізації Плаского Світу повторюють цей принцип. Наприклад, «Колір магії» (2008) з Девідом Джейсоном у ролі чарівника Ринсвінда — це майже антипригода. Головний герой не хоче рятувати світ,

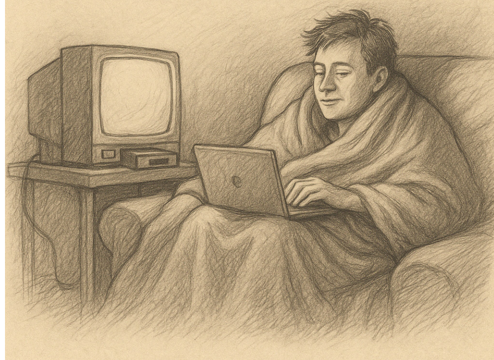
він хоче втекти з нього. Ще один приклад — «Going Postal» (2010), де мова йде не про листи, а про інформацію, контроль і владу. Усі ці фільми зняті з телевізійною економністю, але компенсують це щільністю тексту, діалогами та бездоганним британським кастингом.

Серед фанатів Пратчетта існує думка, що ці екранізації «занадто прямолінійні» або «не передають текстову глибину». Але візуальна мова фільмів має інше завдання: не копіювати роман, а створити враження знайомого світу, де дія відбувається не «десь там», а в уявленні самого глядача. Фактично, це не відтворення книги, а моделювання її відлуння.

Для неформального середовища Плаский Світ і його екранні версії виконують особливу функцію. Вони не пропонують втечу в ідеал — вони формують критичну дистанцію. Гумор Пратчетта — це не комедія, а спосіб переживати абсурд. Його персонажі — це не герої, а функціонери світу, де все вже давно зламане, але продовжує крутитись. І саме тому в новорічну ніч серед штучного снігу, повторів, попсових фільмів і напівусмішок «Санта Хрякус» виглядає найбільш чесним. Бо іноді, щоб повірити в диво, достатньо, щоб його грав Смерть.

Окремої уваги заслуговують спроби створення анімаційних або гібридних екранізацій — таких, як «Soul Music» (1997) чи «Wyrd Sisters» (1997), створені у форматі телевізійної

міні-серії. Їхня графіка сьогодні сприймається як архаїчна, але в них вперше спробували передати ідею Пратчеттового світу не через події, а через ритм мови й побудову кадру. Статичні плани, діалогова напруга, кольорова стилістика без гламуру — усе це створювало ефект непрямого занурення. Візуальна мова цих екранізацій завжди була стриманою, навіть коли йшлося про містику, вогонь або магію. Це не видовищне фентезі — це театр, де декорації вторинні, а головне відбувається в інтонації та реакції. Саме така скромна постановочна логіка дозволила зберегти дух книжок: не відтворити їх на екрані, а зберегти критику в кадрі.



Є фільми, які не потребують пояснень. Вони починаються як жарт, тривають як абсурд і завершуються з відчуттям, ніби хтось залишив включеною касету на ніч. Панк-комедії існують на межі жанрів: вони не досить смішні для ситкому, не досить драматичні для авторського кіно, не досить брутальні для трешу. Але саме в цій розмитості й полягає їхній сенс. Це стрічки, які не вчать, не перевиховують, не перетворюють героя на кращу версію себе. Навпаки — вони залишають персонажа таким, як він був на початку. Просто трохи більше подряпаним, або з новим шрамом від пивної пляшки.

SLC Punk! розповідає про те, як панк може існувати у середовищі, де панку не

місце. Молодий герой у Солт-Лейк-Сіті говорить про анархію, але живе в домі з килимом і матір'ю-психотерапевткою. Він щиро хоче змінити світ, але кожна дія завершується порожнечею. Це не трагедія — це визнання, що культура опору часто стає особистим ритуалом.

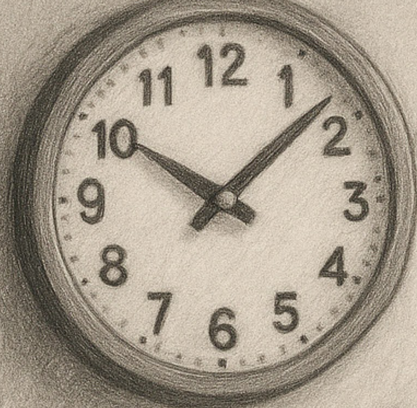
Repo Man — зразок того, як можна поєднати панк, наукову фантастику й соціальну сатиру в одному просторі. Стильний, агресивний, але дивно структурований фільм про молодого хлопця, який потрапляє у світ евакуаторників і таємничих урядових вантажів. Тут немає логіки — є відчуття, ніби всесвіт сам собі втомився щось пояснювати.

The Big Lebowski — неформальний шедевр про бездіяльність як форму спротиву. Головний герой — Дюд — не намагається бути героєм, і саме цим стає фігурою для наслідування. Він нічого не досягає, але виживає. Він не перемагає, але зберігає себе. Серед світу, де кожен когось грає, він просто грає у боулінг.

Scott Pilgrim vs. the World — фільм-відеогра, фільм-гурт, фільм-зізнання у слабкості. Тут герої б'ються як в аркаді, але змагаються не за приз, а за право бути обраним. Панк в цьому фільмі — не стрижка чи стиль, а спосіб відреагувати на любов, невпевненість і чужу думку. Це м'який панк, графічно вивірений, але з пульсом.

Wayne's World — лампове свято гітарного гумору і домашніх записів. Двоє друзів ведуть шоу з підвалу і потрапляють у реальний телевізійний світ, де їх намагаються зробити комерційним продуктом. Але глядач розуміє — справжнє залишається у гаражі, з перегорілою лампочкою й жирною піцою.

Ці фільми не створювались як частина руху. Але їх об'єднує те, що вони дивляться на світ збоку. Вони не атакують систему — вони її пародіюють. І в цьому пародійному дисторсі є правда, яку не передасть маніфест. Бо іноді найчесніший спосіб сказати «ні» — це просто залишитися собою, поки навколо все кричить.



DIY-
до останнього

ФОНТАРЪ 2014
ФОНТАРЪ 2013
ФОНТАРЪ 2012
ФОНТАРЪ 2011
ФОНТАРЪ 2010
ФОНТАРЪ 2009
ФОНТАРЪ 2008
ФОНТАРЪ

2015